

Don Quijote propone, ¿el cura Pero Pérez dispone? Del relato imaginario a la farsa

● MARÍA STOOPEN

Cruce de líneas narrativas

En las dos partes del *Quijote* se dedican algunos capítulos a la permanencia del hidalgo en casa antes de que emprenda sus aventuras como caballero andante. En ellos se instituye una primera línea narrativa, la doméstica, que asienta el plano realista y da curso al imaginario, establecido a partir de la transformación del hidalgo en caballero, ambos ficticios, obviamente. En la Primera parte, en cuanto sale al mundo, primero solo y después acompañado por su escudero, se instaura una segunda línea narrativa, la caballeresca, que se aparta de la doméstica.¹ A la mitad del capítulo 26 sucede el encuentro de maese Pedro y maese Nicolás con Sancho Panza en la venta del manteamiento, en tanto don Quijote permanece en Sierra Morena haciendo penitencia, cuando ocurre el primer cruce de la línea concerniente al entorno doméstico abandonado por el hidalgo —al que pertenecen ama, sobrina, cura y barbero, además de la familia de Sancho, quienes hasta el momento han permanecido en la aldea (1, 1 y final del 5 a principio del 7)— con la línea caballeresca, protagonizada por amo y escudero, los cuales se han apartado de su lugar de origen y han vivido en la Mancha lances de todo tipo y entablado diversos diálogos en los que cada uno compromete su visión del mundo. Asimismo, es a raíz de la concurrencia de los personajes domésticos y los andantes manchegos cuando ambas líneas conjuran para que aquello que capítulos previos a la reunión

¹ En “Don Quijote en casa (1605)” (María Stoopén, *Cervantes transgresor*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (en prensa), pp. 65-71), trato con amplitud el tema de la domesticidad en el *Quijote* de 1605.

había sido puro discurso narrativo confiado por don Quijote a Sancho (I, 21), sea llevado a escena por el cura maese Pedro y su comparsa con la pretensión de que el caballero retorne a casa y, consecuentemente, a la cordura.²

La historia seminal y la paráfrasis de Sancho

La historia referida con anterioridad por don Quijote a Sancho mientras vagan por el camino real (I, 21) es la siguiente: un caballero junto con su escudero, gracias a la fama que ha ganado aquél, son recibidos con honores en un reino, en favor del cual el caballero entra en guerra y sale victorioso, por lo que consigue el amor de la princesa y, a la muerte del rey, el gobierno, así como la mano de la hija de un duque para el escudero. Hay que destacar que los protagonistas se apropian de los papeles correspondientes de la historia y que, en diálogo inmediato con Sancho, don Quijote hace referencia a las respectivas identidades originales, de hidalgo y labrador, a las que supuestamente han renunciado ambos para recorrer el mundo convertidos en miembros de la caballería andante.³

² James Iffland comenta que “Considerando la innegable raigambre carnavalesca de los dos protagonistas, el papel del cura y del barbero parecería esencialmente ‘cuaresmal’. En la medida que intentan llevar a don Quijote de vuelta a su ‘lugar’, son unos ‘aguafiestas’ —agentes de la ‘cordura’, del ‘orden’, que procuran acabar con la mascarada peripatética de su vecino”. (“La raíz festiva del cura Pero Pérez”, en Giuseppe Grilli, ed., *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas, Annali. Sezione Romanza*, 1995, vol. XXXVII-2, pp. 356-362). Presento aquí la propuesta de Iffland, basada principalmente en Mijaíl Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. de J. Forcat y C. Conroy. Barcelona, Barral Editores, 1974), y que continúan trabajos específicos de Agustín Redondo, Mauricio Molho, Edmond Cros y Manuel Durán. (Véanse las referencias bibliográficas en *op. cit.*, p. 353 n. 1.) Aceptando sin reserva la lectura carnavalesca del *Quijote*, esta ponencia, aunque emparentada con ella, pretende hacer una distinta con énfasis en la teatralidad presente en el episodio.

³ En “Don Quijote, sujeto errante” (María Stooopen, *Cervantes transgresor*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (en prensa), pp. 113-124), trato este tema con amplitud.

Cuando coinciden en el camino los aldeanos vecinos y el escudero, éste les cuenta a los recién hallados interlocutores su versión, hiperbólica y acomodada a sus intereses, de aquella triunfal historia imaginada por don Quijote sobre el destino que le espera a su lado. Tal interpretación de Sancho establece el vínculo entre el relato elaborado capítulos atrás por su amo y lo que después ocurrirá en el plano diegético. Cuenta el narrador que:

Dijo también [Sancho] como su señor, en trayendo que le trujese buen despacho de la señora Dulcinea del Toboso, se había de poner en camino a procurar cómo ser emperador, o, por lo menos, monarca; que así lo tenían concertados los dos, y era cosa muy fácil venir a serlo, según era el valor de su persona y la fuerza de su brazo; y que en siéndolo, le había de casar a él, porque ya sería viudo, que no podía ser menos, y le había de dar por mujer a una doncella de la emperatriz, heredera de un rico y grande estado de tierra firme, sin ínsulos ni ínsulas, que ya no las quería (I, 26, p. 324).⁴

Así, en su adaptación, Sancho conserva el trazo original de la historia imaginada por su amo, excepto el pormenor del matrimonio del caballero con la princesa, clave del ascenso para ambos y dato que más adelante será punto de discordia entre los personajes.

Maquinación de la farsa. Reparto de papeles: vértigo de identidades

Mucho más descabellada y compleja que esta deformada paráfrasis del ensueño de don Quijote, resulta la farsa caballeresca que ideará el cura y confiará al barbero “en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote y para lo que ellos querían” (I, 27, p. 326), esto es, reducir al hidalgo nuevamente a la domesticidad. Además de que

⁴ Cito de la edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 5a. ed. Ed., introd., notas y bibliografía de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1991, t. I., p. 324. (En adelante las referencias serán entre paréntesis con la mención de la parte, el capítulo y la página.)

serán ellos mismos, cura y barbero, quienes proyectan protagonizarla, su empresa quedará desvirtuada, al ser estos supuestos agentes de la cordura quienes entren, de manera hilarante, en la órbita del caballero manchego. Lectores del género —como sabemos— maese Pedro se vestirá de doncella andante, afligida y menesterosa, y maese Nicolás, de su escudero —acciones que llevan a cabo—; se presentarán ante don Quijote para solicitarle que deshaga un agravio hecho a la doncella/cura y así conseguirán devolver al hidalgo a su lugar. Si Sancho usó la hipérbole al repetirles el ensueño quijotesco, estos agentes de “tan cristiano negocio” —en palabras de Maritornes (I, 27, p. 327)— trastornarán las identidades por partida doble y pondrán el mundo al revés, pues más adelante intercambiarán papeles entre sí antes de encontrar a la bellísima Dorotea, quien, para culminar las escenas travestidas, aparecerá ataviada de mozo.

Las ambigüedades puestas en juego por don Quijote en el capítulo 21 no sólo a partir de la bacía de barbero/yelmo de Mambrino, sino también en el relato imaginario con la regresión a sus personalidades originales —caballero/hidalgo; escudero/labrador— se disparan ahora, multiplicadas y propiciadas por otros actores que se van sumando y transitando indistintamente de uno a otro sexo: cura/doncella andante/escudero; barbero/escudero/doncella andante y, en fin, Labrador/Dorotea (I, 28, p. 344), quien, también lectora del género, podrá incorporarse a la farsa para asumir, al final, el papel de dama cuitada, con el que se presentará primero ante Sancho y después ante don Quijote. Él, por su parte, ha adoptado ya un segundo nombre, tiempo atrás propuesto por Sancho, el Caballero de la Triste Figura y, mientras el cura y sus compañeros esbozan la farsa y embaucan a Sancho para que colabore, el héroe se encuentra emulando conjuntamente a Amadís y a Roldán (I, 19, p. 234).

En tanto, la historia de Cardenio —quien por su parte ha adquirido la apariencia de salvaje— y la de Dorotea, intercaladas y cruzadas entre sí, devuelven al lector de manera fugaz a un único punto estable en este vértigo de identidades, al revelar cada uno la suya y conocer el papel que el otro ha jugado en relación con sus respectivas decepciones amorosas. Curiosamente, a lo largo del episodio, Sancho es el único que mantendrá su segunda identidad, la de escudero, excepto el pequeño detalle de la viudez, obstáculo que pertenece a la original, de Labrador.

Podemos afirmar, entonces, que la poética puesta en práctica en el montaje de la farsa es, según palabras de Emilio Orozco Díaz, “lo que descubre en esencia todo el teatro barroco: una concepción de la realidad y de la vida como algo inestable, cambiante y fugaz, donde las cosas y los hechos se ofrecen equívocamente como con una doble cara”.⁵

La farsa: tracistas, actores, escenario

Así como maese Pedro aprovechó la ocasión que le ofreció para darle pasto a su fantasía de poder, sin dejar a un lado la oportunidad de hacerle una burla, y se propuso encarnar junto con maese Nicolás a los protagonistas de la farsa caballescica, ahora se comportará como tracista⁶ y director de escena e involucrará a los demás personajes aparecidos en Sierra Morena. Se valdrá de las líneas narrativas de las historias de Cardenio y Dorotea para empalmarlas con los propósitos de la suya, la doméstica, y con la heroica de don Quijote y Sancho y, así, tejer con todos estos hilos su artificio. Ya que camino al destino de los dolientes enamorados y también al reino de Micomicón, todos tendrán que pasar por la aldea manchega, consigue incorporar a Dorotea a su libreto y hace nacer de la rica labradora, mujer agraviada, a la princesa Micomicona,⁷ dama menesterosa víctima de un gigante. Sancho, con el fin de evitar la amenaza hecha por el cura de que su amo pudiera hacerse arzobispo, acaba por estrechar aún más los lazos del ensueño en que quedó atrapado a raíz del relato construido por don Quijote con los de la trama pergeñada por el cura, previendo el feliz desenla-

⁵ Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del barroco. (Ensayo de introducción al tema)*. Barcelona, Planeta, 1969, pp. 232-233.

⁶ De nuevo, Iffland observa: “El narrador lo describe en un momento como ‘gran tracista’ [...], lo cual lo enlaza con aquel Pedro el listo de los cuentos folclóricos y con Pedro de Urdemalas, el arquetipo ‘trickster’. Pero nuestro cura pícaro también monta espectáculos de raigambre carnavalesca, elaborando nombres como ‘Micomicona’, por ejemplo”. (J. Iffland, “La raíz festiva del cura Pero Pérez”, en *op. cit.*, p. 358.)

⁷ En la misma ponencia, Iffland destaca que: “El mico —‘parodia viva’ del ser humano— es un animal íntimamente asociado con la cultura carnavalesca”. (*Ibid.*, p. 358, n. 19.)

ce de las historias amalgamadas: el caballero matará “a ese hideputa dese gigante” y el señor licenciado aconsejará al amo “que se case luego con esta princesa” (I, 29, p. 363). Es de este modo que, aprovechando el material provisto por los allí reunidos —sus historias, ambiciones y deseos— el cura se desempeñará a partir de este momento como autor y director de comedia barroca;⁸ en este caso, la farsa que escenificarán ante el Caballero de la Triste Figura la princesa Micomicona, su escudero —que no es otro que maese Nicolás disfrazado— y Sancho Panza, ignorante del engaño y ocupado de abonar los hechos representados en favor de su propio interés.

Como director de escena, instruidos sus actores, maese Pedro ya no participará en la representación y se quedará entre bambalinas junto con Cardenio, quien, a su vez, se verá obligado a disfrazarse para no ser reconocido por don Quijote en su anterior apariencia salvaje. Simulando un encuentro casual, con el fin de interpretar ante el de la Triste Figura el secreto papel, lleno de retruécanos caballerescos, de devolverlo a casa, el cura se unirá a la comparsa de actores a la salida de Sierra Morena, escenario simbólico idóneo por inculto y salvaje para la “representación de la mortificación, pecado y penitencia (de ahí que acudan a ella don Quijote, Cardenio y Dorotea, como huidos del mundo en su sufrir amoroso que los llevó a la locura y al disparate)”, según observa Orozco y Díaz.⁹

Por su parte, don Quijote, en ayunas del engaño, completa el repertorio y desempeña a la perfección el papel que se espera de él, ya que, justamente, para deshacer “todo género de agravio” y ponerse “en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (I, 1, p. 75) había salido al mundo. Así, sus intenciones heroicas,

⁸ Los de Sierra Morena —opina Emilio Orozco Díaz— “Son indiscutiblemente los capítulos centrales que actúan como núcleo y nudo en el desarrollo de la novela, donde la acción principal y los dos episodios secundarios más importantes con ella entrelazados se inician y complican con análogo sentido a como se ofrece en el segundo acto de una comedia barroca, y cómo en ésta, la intriga y suspensión del interés se prolonga hasta adentrarse en la cuarta y última parte”. (Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del barroco. (Del Quijote de 1605 al Persiles)*. Ed., introd. y notas de José Lara Garrido. Granada, Universidad de Granada, 1992, p. 354.)

⁹ *Idem*.

las aspiraciones de gloria que le había confiado a su escudero y de las que éste se apropia, junto con la trama y la representación de la farsa se amoldan sin dificultad para atrapar al caballero en la defensa de la princesa Micomicona, a pesar de los traspiés que cometen los actores, tropiezos que el cura enmienda siempre y la credulidad de los andantes manchegos soslaya.

Si la versión de Sancho presenta discrepancias con el relato imaginario de don Quijote, pieza seminal de la que derivan las demás, lo mismo ocurre con la farsa. Cada uno de los tracistas —maese Pedro como autor y director, Dorotea como actriz protagonista y el mismo Sancho como participante interesado— va añadiendo algo de su cosecha. Maese Nicolás, por su parte, actúa de bufón silencioso.

La farsa, nueva parodia burlesca de la historia seminal

Después de haber señalado las deformaciones que la fantasía de su amo sufre en boca de Sancho, veamos ahora de qué manera la farsa transforma el *roman* quijotesco y cómo se superponen ambas construcciones imaginarias a la tensión establecida en la diégesis entre las tendencias domésticas y las caballerescas, opuestas entre sí.

El guión paródico compuesto por el cura con base en la primera versión de Sancho, así como los componentes con los que éste la sigue alimentando, ambiciosa e ingenuamente a la vez, se erigen en el fundamento para el desarrollo de la farsa, la cual contiene los motivos caballerescos esenciales de dama menesterosa, heredera de un gran reino, agraviada por un gigante y en busca de un famoso héroe para que la defienda, los que bien vistos, no son más que la hipérbole caballeresca de la historia relatada por Dorotea. Por su parte, Dorotea/Micomicona, con base en esta materia, enriquecerá la farsa elaborando una complicada historia, cuyos motivos principales coinciden con el diseño básico construido por aquéllos.

Sin embargo, podemos notar aquí cómo se trastocan los papeles del *roman* quijotesco con el fin de que se lleve a escena una parodia burlesca más. Al revés del cuento original, es la princesa la que va al encuentro del caballero; ahora es huérfana y, en consecuencia, desamparada, por

lo que requiere la protección de un valiente y famoso caballero; el reino del que proviene no está amagado por un ejército enemigo, sino por el gigante Pandafilando de la Fosca Vista, a quien derrotará el héroe anunciado en una profecía hecha por el rey, y al que la princesa, según repite el designio paterno, se otorgará “luego sin réplica alguna por su legítima esposa, y le diese la posesión de mi reino, junto con la de mi persona” (I, 30, p. 376). Por otro lado, la súplica de Micomicona ante su defensor tendrá la consecuencia en la diégesis de que se cumplan las intenciones de los aldeanos vecinos: sacar al hidalgo de su retiro en Sierra Morena y encaminarlo al pueblo.

La historia ideada por Dorotea y representada ante don Quijote encaja a la perfección con el ensueño que éste le había confiado a su escudero. El caballero inicialmente se abandona a él:

—¿Qué te parece, Sancho amigo? —dijo a este punto don Quijote—
¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? Mira si tenemos ya reino
que mandar y reina con quien casar (I, 30, p. 376).

Esta aceptación da sustento al alborozo del escudero, quien completa el sainete comportándose como bufón para regocijo de los presentes, público y actores. Don Quijote se entrometerá en la bufonada apaleando a Sancho¹⁰ y, trocando a su antojo los planos, resolverá el desenlace de la farsa. Restituirá el valor de Dulcinea como la fuerza que mueve su brazo para alcanzar los motivos caballerescos presentados por Micomicona, los de ganar el reino en favor de la heredera y cortar la cabeza del gigante. Así, desplazada la princesa por Dulcinea en el imaginario del caballero manchego, su proyecto heroico y amoroso, temporalmente amenazado, prevalece de nuevo sobre las intenciones de los demás.

¹⁰ Me parece pertinente reproducir aquí la conclusión a la que llega Iffland: “las mismas fuerzas que intentan conducir al don Quijote cervantino de vuelta a la cordura son representadas por personajes ideados a partir de la cultura festiva popular. Se confrontan, en última instancia, *dos* parejas carnavalescas, lo cual le da una gran carga semántica muy peculiar a la manera en que se procura controlar los efectos desestabilizadores de la fiesta andante de nuestro loco caballero cruzado con rey de carnaval”. (J. Iffland, “La raíz festiva del cura Pero Pérez”, en *op. cit.*, p. 362.)